

Tradición clásica en las *Canciones y soliloquios* de Agustín García Calvo*

Luis RIVERO GARCÍA
Universidad de Huelva

RESUMEN

La intención de estas páginas es ilustrar los procedimientos por los que Agustín García Calvo incorpora y hace suyos elementos de la poética clásica en sus *Canciones y soliloquios*.

SUMMARY

The aim of this paper is to illustrate the ways through which different elements of classical poetry are renewed and revitalized in Agustín García Calvo's *Canciones y soliloquios*.

Imitar a los clásicos, evocar a los clásicos, recrear lo clásico: son tres maneras de rendir tributo de admiración hacia el corpus literario de antiguos griegos y romanos y aun así estos y otros modos de emulación literaria pueden, por su intención última, encerrar diferencias profundas entre sí. En el presente estudio vamos a tratar de analizar las huellas que el mundo poético clásico ha dejado en algunas obras del filólogo y escritor zamorano Agustín García Calvo.

Lo primero que seguramente debemos hacer, dado que no conocemos otros trabajos sobre él, es presentar —muy brevemente— al autor: para la

* Se incluye este artículo en el marco del Proyecto de Investigación PB97-0442-C02-01 de la DGICYT.

mayoría de los lectores, máxime en una revista como esta, el profesor y filólogo clásico Agustín García Calvo (Zamora 1926) es de sobra conocido y su formación justifica de entrada cualquier influjo de los clásicos sobre su creación propia. Prescindiremos aquí de sus publicaciones como ensayista, narrador y dramaturgo, así como de sus apariciones en la prensa periódica nacional en una actividad que no dudaría en calificar de «política» en su sentido más propio y elevado. También habremos de prescindir de su actividad como editor y traductor —de Homero a Brassens, de Lucrecio a Shakespeare—, a pesar de que entre estas publicaciones, mucho más que entre las anteriores, la presencia de los clásicos es abrumadora y a pesar de que la reproducción irrenunciable de los esquemas métrico-rítmicos del original griego o latino acerca estas piezas a una composición de propia inspiración.

Nos quedamos, pues, con la producción poética original (excluida la obra dramática) de Agustín García Calvo, que consiste básicamente en nueve libros: *Los versos hablados* (1948), una colección de églogas en hexámetros¹; *Sermón de ser y no ser* (1972), largo poema de tono filosófico sobre este tema que invade toda la producción del autor: la constitución del ser, su vida y su muerte, la invención del individuo como instrumento al servicio del Poder; *Canciones y soliloquios* (1976), una colección variada de poemas (el más antiguo data de 1942) de distinto tono, tema y formas, que encontró su continuación en un volumen consecutivo análogo —aunque más logrado en su conjunto—: *Más canciones y soliloquios* (1988); *Libro de conjuros* (1979), elegante colección monográfica sobre (y dirigida a) la muerte; *Relato de amor. Endecha* (1980), largo y muy entrañable diálogo, en hexámetros, con su padre recientemente perdido; *Del tren (83 notas o canciones)* (1981), composiciones que comparten el motivo del viaje²; *Valorio 42 veces* (1986), colección de poemas de amor y olvido que, a pesar de su fecha de publicación, recoge buen número de poemas de las décadas de los '40 y '50 (el primero y más antiguo data de 1943) junto a otros compuestos en 1984 pero con envío a aquellos años y con una línea poética similar; y finalmente, *Bebela*

¹ Da noticia de esta obra primeriza (que personalmente no he podido conocer aún) V. Cristóbal en su introducción a la *Eneida* de Virgilio (p. 127). La referencia completa de las obras citadas se da en la Bibliografía, al final del trabajo. En esta relación doy tan sólo el año de la primera edición de cada obra.

² Esta colección (en un solo volumen, frente a lo que ocurriría con las *(Más) Canciones y soliloquios*) recoge en sí una primera parte, titulada *Del tren (40 notas o canciones)*, Barcelona: La Goya Ciencia, 1976.

(1987), poema narrativo que retrata la figura de una mujer —reconocible, por lo demás, con nombres y apellidos— muy cercana al autor.

De todos estos libros, a su vez, y por motivos de espacio, me voy a centrar exclusivamente en las *Canciones y soliloquios* de 1976 (aunque en su edición de 1982), reservando para otra ocasión el análisis de las demás obras (incluida la continuación *Más canciones y soliloquios*³), aunque, eso sí, haciendo mención de cualquiera de ellas cuando así sea pertinente⁴.

Alguna observación habrá que hacer, naturalmente, acerca de la propia concepción poética de Agustín García Calvo, siquiera sea para saber qué podemos esperar de sus poemas. En este sentido, debe el lector tener presente que es motivo central del autor el huir de la Cultura y de la Literatura ya sabidas, de toda creación poética en la que no lata un atisbo de peligro para la constitución del individuo, un atisbo de liberación del propio yo: reniega de toda poesía en la que no hable la voz común, en la que prime la voz personal del autor. La postura de García Calvo a este respecto ha sido expresada en muchos de sus ensayos y es recurrente en las introducciones a sus trabajos⁵. Huelga, pues, insistir mucho en ella, ya que el lector puede encontrar todos los pormenores leyendo *in situ* esas consideraciones y, sobre todo, recitando —o cantando— en alta voz los poemas y canciones salidos de su pluma. Me limito, por tanto, a reproducir aquí unas líneas de introducción del propio autor que pudieran valer por su manifiesto poético; las primeras pertenecen a la «Presentación» de una recopilación de versiones rítmicas de poe-

³ Unas breves muestras he analizado ya en la comunicación «Presencias clásicas en *Más canciones y soliloquios*, de Agustín García Calvo», presentada en el congreso *Contemporaneidad de los clásicos* (La Habana, 1-5 de diciembre de 1998), cuyas *Actas* verán la luz, presumiblemente, en el año 2000 (Univ. de Murcia - Univ. de Huelva).

⁴ Si advierto desde aquí, no obstante, que en *Valorio 42 veces* no he encontrado apenas rastros clásicos importantes, tan sólo detalles tan insignificantes como el estribillo «*Áylino áylino aylalá!*» del poema XXIV, eco de la doliente expresión griega «*αἰλινον*» (p.ej. A. A. 121), o bien de nuevo las interjecciones con que abre y cierra el estribillo del poema XXXVIII (= CyS [Canciones y Soliloquios] 40): «*¡Eya oh!... (Ópopoy ea!)*», que evocan las correspondientes griegas «*εἶα ὦ*» (p.ej. Ar. Pax 468) y «*(ὦ πόποι)*» (frecuente p.ej. en Homero) ἔα». El denuesto de la riqueza, por otra parte, que aparece en este último poema (p. 74) no responde a los patrones temáticos y retóricos del motivo clásico. Por último, en el poema XXXIII (= CyS 20) aparece el personaje de las Horas, pero sin apoyo de ningún otro elemento que denote ambientación clásica.

⁵ Véase, por ejemplo, la amplia «Entrada a la poesía popular» que sirve de introducción (pp. 9-36) al *Ramo de romances y baladas* por él recogidos, adaptados y -cuando es el caso- traducidos.

tas griegos y latinos, que lleva por título *Poesía antigua (De Homero a Horacio)* (p. 9):

«... la verdad es que (si no parece harto soberbio y desdenoso), en esto de la versión de antiguos como en otras artes de poesía que vengo practicando con constancia apasionada, me he encontrado, al venir a este mundo, con escasa ayuda de escuela o tradición en que pudiera encarrilarme, rotos (y bendita sea) los moldes de la vieja poesía moderna, clásica o romántica, sin que nada hubiera venido a inventarse en vez de ellos, y reducida la poesía a la mera literatura de mensaje o de leer para sí mismo y, complementariamente, a la detonante estupidez de las letras (y músicas: no hay separación) de las canciones para masas, de manera que más bien he tenido que ir haciéndome una tradición con el curso de mis propios años (desde la torpeza de los ensayos de mi juventud lejana, cuando rompí con las retóricas literarias dominantes, hasta estas cosas que produzco ahora de vez en cuando)...»

O bien, de la misma «Presentación» (pp. 13-14):

«Pues parece que lo que aquí urgía era tentar a ver si puede darse algo de ese modesto milagro de que, en un mundo casi enterrado bajo la Historia, la Literatura y la Cultura en general, que Capital y Estado han tomado a su servicio para mejor administrar la muerte, suenen todavía en el aire y encuentren su placer y uso para algunos de la gente estos ejemplos de la poesía antigua...»

O bien, de la «Nota de edición» (p. 7) de *Más canciones y soliloquios*, hablando aquí como creador y no ya como traductor:

«Le deseo al público que también algunas de estas *Más* hayan acertado, a vueltas del interminable juego del lenguaje común consigo mismo, en dar con esas formulaciones que hagan palpar a los comunes corazones y quedarse pensando “Eso era lo que yo quería decir, y no sabía cómo”; y pido disculpas por la publicación de las otras, las desacertadas, que serán las que sean propiamente mías»

Pues bien, de semejantes planteamientos se siguen ciertos efectos: en la poesía de Agustín García Calvo no es esperable hallar el mero guiño metali-

terario, la cita o evocación de autor clásico por su simple condición de tal⁶, la limitación formal a una determinada estética. En resumen, no cabe exigir de sus poemas culto, por mínimo que sea, a la Historia de nuestra Literatura, pero estos sí recogerán, a cambio, huellas de nuestra tradición literaria. A la discriminación de ambos conceptos, el de «tradición» y el de «Historia», dedicó el autor su ensayo *Historia contra tradición. Tradición contra Historia* (1983). El lector puede hacerse una idea del sentido de esta diferencia a través de la siguiente consideración, que figura al comienzo de este ensayo y viene muy a propósito de nuestro tema (p. 7):

«Otro ejemplo [sc. de confusión de ambos conceptos] tenemos en el sino de nuestros estudios mismos, donde se ha venido desvaneciendo el arte tradicional de la lectura de los textos de generación a generación en la misma medida en que esa lectura se sustituye con la Historia de la Literatura»⁷.

Así pues, en la obra poética de Agustín García Calvo encontramos piezas en verso suelto de variado origen junto a composiciones de esquemas estróficos y rítmicos rígidos, y estos tanto de raíz clásica como de propia invención del autor; muchos de sus poemas prescinden de toda intertextualidad mientras que algunos recogen ecos y alusiones directas a antiguas obras griegas y latinas; la mayor parte de sus composiciones líricas (la práctica totalidad de las que aquí tratamos) no se somete a las leyes de género que conformaban la poesía antigua, pero también encontraremos algunas de las «composiciones genéricas» tan características de aquellos autores.

Los poemas de Agustín García Calvo, en definitiva, tratan de dar salida a los temas universales que obsesionan al autor y que por ser universales —y por el tratamiento específico con que se abordan— escapan (o al menos lo intentan) de los estrechos límites de la poesía estrictamente personal. Estos temas son el amor, la vida y la muerte, el debate de ser y no ser (de yo y lo

⁶ En este sentido pueden considerarse excepciones la apertura de la canción 9: «Salud, tinaja llena de olvido, y tú...» si es que es eco de Hor. *Carm.* III 21, 1-4: *O nata mecum consule Manlio, ... pia testa*, o bien la expresión (en un contexto y con un sentido radicalmente distinto al del modelo) que aparece en 49 (p. 95): «aunque / tú el ijar me quiebres», que evoca el *ilia rumpens* de Catull. XI 20 (o los *Victoris rupta miselli ilia* de LXXX 7-8).

⁷ Un bello ataque a la pervisión de nuestros estudios puede encontrarse en la canción 182 de *Más canciones y soliloquios*, que en parte vale como manifiesto de modelos del poeta.

otro), Dios, la constitución del individuo y por ella la denuncia de la Realidad reinante, la libertad, la tierra... Téngase en cuenta, sin embargo, que a resultas de esa universalidad en el tratamiento de los temas estos no aparecen habitualmente bajo las etiquetas con que aquí se resumen: el amor es eso que no se nombra ni puede nombrarse sin menoscabo de su propia condición; la muerte (siquiera sea por tabú) apenas es mencionada como tal; la libertad renuncia a ese o cualquier otro nombre...

En estas páginas, como se prometió al comienzo, voy a tratar de entresacar el sustrato clásico⁸ de sus *Canciones y soliloquios*⁹ y para ello voy a adoptar tres enfoques: en un primer momento analizaré la evocación literaria en sentido lato, esto es, simples detalles¹⁰ o motivos clásicos¹¹ (que podrán remitir o no a un autor u obra concretos); en segundo lugar centraré mi atención en aquellos casos de reutilización de composiciones genéricas de origen clásico, por lo general en desuso para nuestras poéticas actuales, y también en este grupo hallaremos evocaciones de autor junto a otras simplemente genéricas; el tercer enfoque será estrictamente métrico, dado que la adaptación de los antiguos metros y ritmos a nuestra lengua bien podría considerarse una de las mayores contribuciones literarias de la poesía de Agustín García Calvo. Huelga decir, en fin, que la diversidad de nuestros enfoques no tiene por qué

⁸ Me permito recordar que ese es el único objetivo del presente trabajo, y aun así este resulta ya excesivamente largo. Así pues, si el amable lector echa eventualmente en falta un análisis literario algo más profundo de los textos que aquí se recogen, lo emplazo para otra ocasión.

⁹ Los poemas numerados con arábigos son los que el autor (p. 7) considera «más bien canciones, esto es, que su modo de ejecución propio parece ser cantarse», en tanto que la numeración romana (y escritura itálica) remite a los soliloquios, «que parecen más bien prestarse a la recitación». Por otra parte, algunos de estos poemas encontraron música y voz en varios discos de Amancio Prada, quien llegó a sacar uno monográfico con ese mismo título: *Canciones y soliloquios*, Fonomusic: 1997 (= Sonoland: 1983).

¹⁰ No analizaré, en todo caso, detalles demasiado irrelevantes, como (17, p. 37) «ovillo de lana roja / se le escapa a la vieja / de entre los dedos» (la vieja Parca); (XIX, p. 41) «el ramo / de oro feliz» (¿referencia al del libro VI de la *Eneida* o a lo que en definitiva era elemento del sustrato popular?); simples menciones como (28, p. 57) «¿Te vas a la edad de oro, / la que fue o la que será?»; (34, p. 70) «prodigio de Tales»; o referencias tópicas como (CXXV, p. 242) «voz de Apolo profético»; (134, p. 260) «la negra tierra».

¹¹ En el soliloquio LXXIV, que comienza (p. 147): «Amor ¿es un pececillo que por la lluvia?», podría reconocerse el antiguo tópico de la definición de amor, pero el planteamiento de García Calvo es tan opuesto que repugna a toda la tradición literaria de aquel tópico tan culturizado, tan estereotipado. A lo sumo, podríamos hablar de un *usus in contrarium*.

corresponderse con un divorcio en su utilización: con frecuencia la aparición de un motivo cultural ya presente en los clásicos (adornado o no con algún eco fraseológico de autor concreto, según se ha dicho ya) podrá venir envuelta en ritmos también antiguos. Más raro será, todo hay que decirlo, que a estas coincidencias se sume la utilización de una composición genérica antigua.

Comencemos, pues, por aquellos ejemplos de evocación literaria, aunque convendría hacer aún una última observación preliminar: en *todos* los ejemplos que en adelante comentaremos la evocación clásica se supedita a las exigencias del propio poema, viene a ayudar al contexto y motivo de la pieza; y nunca al contrario: no hallamos composiciones elaboradas *para* dar cabida o sentido al guiño clásico. Se intenta, como antes decíamos, que la tradición literaria colabore con la nueva poesía y no que esta se inserte en y colabore con la Historia de nuestra Literatura. El resultado de tal postura, claro está, es una incorporación *orgánica* del elemento clásico, una fresca revitalización del mismo.

El primer ejemplo que hoy les traigo es la canción 37, que aborda un tema recurrente en García Calvo: la naturaleza de Dios. Aunque no es perceptible en todo el poema la influencia de ningún autor u obra antigua, el trasfondo clásico salta a la vista con el propio estribillo que lo abre: «¡Ío Gaya Maya!», transcripción literal de la invocación tradicional griega (cast. «¡Oh Madre Tierra!»). En efecto, es a esta personificación a quien va dirigida la composición y a ella recuerda el poeta la antigua lucha de sus hijos, e.e. la Titanomaquia (p. 75): «como el día que osaron tus hijos / los brutos Titanes / trepar al alcázar del rubio / rey del relámpago». Y acorde con este contexto es, naturalmente, la aparición (no explícita) de Prometeo (p. 77), personaje muy oportuno para analizar esa naturaleza de Dios y que aquí se asimila parcialmente al propio poeta: «y aunque tú nos claves en cruz, / y aunque tu águila baje / cada día a comernos el hígado, / arde mi lengua, / oh Dios, padre Dios, / y aunque arrojes en torno a mis sienes / granizo y relámpagos, / yo te grito tu nombre, y tu cielo / se abre vacío, / oh Dios, padre Dios».

Más vistosos son aquellos ejemplos en que la evocación literaria nos conduce a una obra antigua o pasaje concretos. De este tipo encontramos varios casos. Por ejemplo, la canción 16, composición que lleva como título particular «CANTO DE LAS MOSCAS AL AMOR EN MEDIO DEL VERANO», está puesta en boca de estos animales, como canto coral, y se dedica a la exaltación de la universalidad del amor, a la explosión natural del celo. Las referencias al amor, contra lo que parecen indicar los apóstrofes,

no son directas sino que este es aludido en tercera persona, de ahí que no podamos considerarlo propiamente un himno. Veamos algunos de sus momentos (pp. 33-36):

«Dulce, dulce, dulce amor
por el bosque y los mares!
amor, amor feroz
por las estrellas
y por huesos y estambres!
(...)
y los hemos visto
por todas partes:
mariposas azules con pardas
aparearse,
los lagartos de panza irisada
de celo anhelantes,
los novios en las grutas
de hiedra besándose
(...)
y amor mismo rebuzna,
dulce, feroz, por todo el valle.

¡Grande amor, desnudo amor!
Ved al niño gigante
pasar, sudando amor
(...)
¿Qué esperáis?: ¿que el murciélago
tienda el velo a la tarde?
¿Para qué? ¿Que os abran la alcoba
oliente a membrillos?
¿Para qué? ¿Que la fiebre se pase?
¡Si cualquier rincón,
si cualquiera vale!
(...)

¿Quién puso leyes
al amor? (...)
Él funde la tierra al cielo
y al estaño el cobre bermejo;
y en manadas, y en bandos
de patos, y en bancos
de argentados atunes

funde a la madre el hijo,
hijo y madre, abrasados
de un mismo amor.
¡Amor para todos el mismo!

(...)
No hay más que ese vientre otro
que reclama mi vientre: nada
más que un ansia zumbante
de mí y unas alas
temblorosas delante:
nada sino el abismo
que me sorbe caliente,
miel de mi miel,
y amor para todos el mismo!

Amor universal, amor común de plantas, animales y humanos... Como puede observarse, García Calvo se inspira claramente en el conocido pasaje, de base epicúrea, de las *Geórgicas* (III 209-285), que él mismo glosa así en el cierre de su introducción a Virgilio (p. 99): «tratando [e.e. Virgilio] de los cuidados recomendables para economizar las fuerzas de los toros o los caballos en la época del celo, rompe en una digresión a pregonar el poder del amor, que arrastra a todos los seres vivos (...), y que asimismo mueve al joven Leandro a atravesar cada noche el Helesponto a nado para visitar a su amada Heró: así, confundidos en el mismo torrente arrebatado los hombres y mujeres con todas las otras plantas y animales, *amor omnibus idem* (III 244). Amor para todos el mismo». Nótese, sin embargo, que un caso claro de pervivencia literaria no va acompañado de una recreación de las formas clásicas. Y no me refiero ya al molde exacto del hexámetro en serie, sino que sucede que ni siquiera se opta por versos o estrofas de clara inspiración clásica. A cambio, encontramos muchos versos distintos sin una agrupación estrófica sistemática, si bien es cierta la presencia de algunos ritmos antiguos: los tres primeros versos del poema podrían entenderse, respectivamente, como un cuaternario trocaico cataléctico, una dipodía anapéstica hipercataléctica¹² y una tripodía yámbica, esquema de nuevo no propiamente clásico; versos

¹² Un esquema desconocido para los clásicos, pero que volvemos a encontrar, entre otros lugares, en 27 y 36, dos composiciones claramente inspiradas, como veremos, en los ritmos antiguos.

como «los helÉchos rablÓsas, en dÓnde» son transposición del antiguo paremiaco, como lo es, con una ligera variación, el eco directo «¡AmÓr para tÓdos el mÍsmo!». Como detalle clásico «anecdótico» vemos aparecer aquí, en fin, (p. 34) al «niño gigante», esto es, al niño Amor.

Otro ejemplo de evocación literaria encontramos en el soliloquio LX, de tono filosófico, compuesto en dísticos formados por un dímetro anapéstico hipercataléctico¹³ más un cuaternario yámbico cataléctico. El poema versa —una vez más— sobre la Muerte de uno, sobre su «otro yo». A pesar de la diferencia de temas, García Calvo recurre aquí a un pasaje bucólico bien conocido: el de Coridón requiriendo a Alexis y tratando de convencerle para que viva con él, utilizando como cebo la enumeración de sus posesiones (Verg. *Ecl.* II 19 ss. y esp. 19-30). Como veremos, estas posesiones de García Calvo, como las de sus modelos¹⁴, no dejan de resultar (al menos aparentemente) menudencias. El poeta, que ha venido formulando preguntas de tono existencial a ese «otro yo», le dice así (pp. 120-121):

*responde, no te calles;
¿o tendré que venir de mi mismo yo solo
al fin a enamorarme?
Mirame, al fin y al cabo, no soy ni tan feo¹⁵,
más bien gentil y amable;
no se vive conmigo tan mal: he juntado
en mi baúl bastantes
provisiones de nueces, de vino y de libros,
para pasar las tardes
en la cama tumbados, por la claraboya
viendo el cielo apagarse.
¿No querrás compartir lo que tengo? ¿No puede
ni dársele algo a alguien?*

¹³ O bien, por remitir a un verso ya usado por García Calvo, es una especie de paremiaco aumentado en un pie (*uid.* más ejemplos en 65): en cualquier caso, se trata de un verso propiamente desconocido por los antiguos.

¹⁴ Véanse las útiles notas 13 y 14 de V. Cristóbal en la p. 104 de su traducción de las *Bucólicas*.

¹⁵ Compárese con el «Feo ni tanto lo soy» con que el propio García Calvo traduce el v. 25 de Virgilio (*Nec sum adeo informis*) en su ya citado estudio y versión del mantuano.

Veamos un nuevo ejemplo, el del soliloquio **LXXII**. En él el poeta aborda sus amores hacia una niña y para ello sigue el motivo del viejo no correspondido por un amor más joven. Pues bien, en su primera parte el poema combina, como podrá ver el lector, ecos de Anacreonte con la imagen sáfica de la fruta inalcanzable. Dicen así estos versos (pp. 143-144):

*Quiero a una niña blanca,
una de ojos de liebre;
mozo viejo para amores,
la quiero y no me quiere.*

*Como a la punta del pero
queda una pera siempre
(porque el rapaz no la vio,
porque la vio y no la puede),
así están lejos sus teticas
de mis cariños.*

*Y ella en frente
juega a las tabas con las niñas,
y me ríe, y me quiere.
¿Cómo voy a decirle yo
que me abrasa su nombre?
«Irene»*

Y he aquí los modelos de Anacreonte¹⁶:

— frg. 5 D:

σφαίρη δηῦτέ με πορφυρῇ
βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως
νήνι ποικιλοσαμβάλῳ
συμπαίζειν προκαλεῖται

¹⁶ La asociación de Anacreonte a esa figura de amante viejo resulta, por lo demás, casi tónica. El propio García Calvo se hace presentar a sí mismo en el n.º 21 del *Libro de conjuros* como una especie de amante semi-retirado y dice así (p. 68): «Y me dirán “Porque vas para viejo, / Anacreonte, y los años / te han cernido los ojos...”». Véanse, además, otros fragmentos análogos del propio Anacreonte, como 34 P (hay traducción en C. García Gual, *Antología*... p. 84) y 88 D (también traducido por García Calvo, *Poesía antigua*, p. 85).

5 ἡ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου
 Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην,
 λευκὴ γάρ, καταμέμφεται,
 πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει.

Y en la versión del propio A. García Calvo (*Poesía antigua*, pp. 85-86):

Por la roja pelota que
 me echa Amor pelirrojo aquí,
 con la nena de lindo pie
 a jugar me convida;
 y ella (que es de la muy leal
 Lesbos) burla del pelo a mí
 (porque es blanco) me hace, y da
 a otra amiga de señas.

— frg. 52 D:

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφης
 διὰ τὸν Ἑρωτ' οὐ γὰρ ἐμοὶ <παῖς ἐ>θέλει συνηβᾶν.

Y en la traducción de C. García Gual (*Antología...*, p. 84):

Remonto ahora mi vuelo hacia el Olimpo con alas ligeras
 para quejarme de Eros. Pues no quiere el niño compartir su juventud
 conmigo.

Y he aquí, en fin, el modelo de Safó (frg. 105 LP):

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεῦθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ,
 ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπῃες·
 οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπὶ κέσθαι.

Y aquí, a su vez, la versión de A. García Calvo (*Poesía antigua*, p. 83):

Tal como una manzana rojea en la rama a la punta,
 alto a la punta más alta, y se esconde a los cosechadores;
 no, mas no que se esconda, sino que alcanzarla no pueden.

El soliloquio LXXXIV nos ofrece un nuevo ejemplo de recreación literaria. Este poema se abre con una escena familiar y feliz (p. 169): «*En torno a la mesa navideña, / la familia en sazón de los padres / y los buenos muchachos*». Tras una reflexión sobre los claroscuros de la felicidad, el poeta pasa a describirnos los platos que forman el menú casero y feliz de esta familia. Dice así (p. 169):

*Entre los platos de pintada loza,
ramilla de arrayán,
y en la entresombra de los candelabros,
festivos dones de mama Tierra,
capón del corral y pan
de gracia cortado,
manzanas asadas en miel,
dos barbos dorados y un cuenco
de castañas cocidas
con sus anises: todo
del propio campo.*

A continuación el panorama cambia radicalmente, pero esto es algo que ahora nos interesa menos. Si se observa, en la descripción de esta escena feliz y rústica García Calvo tiene en la mente dos conocidos pasajes latinos, de Virgilio y Horacio, poeta este último que por cierto mostraba ya cierta dependencia respecto del pasaje de su amigo mantuano¹⁷. El primero de estos pasajes es Verg. *Ge.* IV 125-133 (ed. de R.A.B. Mynors):

- 125 *namque sub Oebaliae memini me turribus arcis,
qua niger umectat flauentia culta Galaesus,
Corycium uidisse senem, cui pauca relict
iugera ruris erant, nec fertilis illa iuuentis
nec pecori opportuna seges nec commoda Baccho.*
- 130 *hic rarum tamen in dumis olus albaque circum
lilia uerbenasque premens uescumque papauer
regum aequabat opes animis, seraque reuertens
nocte domum dapibus mensas onerabat inemptis.*

¹⁷ Véase el comentario de Elisa Romano (P. Venini.... *Q. Orazio Flacco...*) al segundo Epodo de Horacio, p. 947.

Y he aquí la traducción de García Calvo (*Virgilio*, p. 174):

Que es que recuerdo
 que bajo las torres de la alta Tarento,
 donde las flavas mieses
 las baña el negro Galeso,
 vi a un anciano coricio,
 el cual unas pocas yugadas
 de desecho tenía,
 ni mies para yunta de arada
 ni para ovejas pacer
 ni propia a labor de viñedo;
 él pero entre abrojales
 sus ralas coles y blancos
 lirios en torno plantando
 y verbenas y dormideras,
 lujos de rey igualaba en su fe,
 y a casa tornando
 tarde, la mesa cargaba
 de no comprados manjares.

El segundo es Hor. *Epod.* II 39-48 (ed. de H.W. Garrod):

quodsi pudica mulier in partem iuvet
40 *domum atque dulcis liberos,*
Sabina qualis aut perusta solibus
pernicis uxor Apuli,
sacrum vetustis exstruat lignis focum
lassi sub adventum viri,
45 *claudensque textis cratibus laetum pecus*
distenta siccet ubera,
et horna dulci vina promens dolio
dapes inemptas apparet;

He aquí la traducción de M. Fernández-Galiano (*Horacio...*, p. 391):

Mas, si es casta esposa quien morada y caros
 hijos a cuidar ayuda, **40**
 cual Sabina o cónyuge del Ápulo activo
 tostada por muchos soles,

dando al hogar sacro leña vieja porque
 él cansado va a llegar,
 encerrando al pingüe ganado y las ubres 45
 retesas dejando exhaustas,
 sirviendo con dulce jarra en no comprado
 festín el vino de hogaño...

Obsérvese que ambos rematan estas pinturas de humilde dicha con una alusión compartida al origen autóctono de las viandas: son *dapes inemptae*, e.e. «manjares no comprados» y es esta idea (colmo de la felicidad en tanto que negación del comercio, de la intervención del dinero en la composición de la comida) la que García Calvo sitúa asimismo en el cierre de su escena: «*todo / del propio campo*».

Motivo favorito de la poesía clásica fue el de la Edad de Oro y también nuestro autor lo recoge¹⁸, si bien inserto en una canción que versa sobre uno de sus temas preferentes. En efecto, en la canción 137 García Calvo vuelve a abordar el tema obsesivo de la muerte, de *su* muerte. La estrofa inicial es buen resumen del contenido del poema (p. 265):

El mundo que yo no viva
 lo pensé como cosa extraña,
 como arca de maravilla.
 Ay de mi vida.

Pasa el poeta a preguntarse si tras su marcha seguirán dándose los momentos que él hoy disfruta, si pervivirá su obra («¿Durará en el papel que siembro / la negra flor de la tinta?»), si cabe concebir que los suyos puedan hablar de su falta. A continuación, y en dos estrofas, nos describe ese mundo que él no podrá vivir, y es en esta descripción donde resuenan motivos clásicos propios de toda pintura de la Edad de Oro, como son los prodigios naturales o la ausencia de navegación y de agricultura, esto es, de trabajo, compensada por la generosidad espontánea de la naturaleza. Estos son los versos (p. 266):

¹⁸ Vuelve a hacerlo, aunque en esta ocasión dentro de un canto natalicio o γενεθλιακόν, en el n.º 145 de *Más canciones y soliloquios*, incluso con una referencia explícita a Hesíodo. Una alusión indirecta encuentro además en 162 (p. 47).

Allí las palmeras echan
esmeraldas. Allí las crías
del delfín esmeraldas pacen.
Allí no hay noche ni día:
cuando ordeñan a los rebaños,
de púrpura el mar se agría.
Ay de mi vida.

Más limpio que agua de oro
es el mundo que yo no viva:
no hay naves de arar espumas
ni arado para las viñas;
el gran árbol le da su fruto
al que el nombre del fruto diga.
Ay de mi vida.

Pasemos ahora a considerar casos de recreación de antiguas composiciones genéricas. García Calvo recurre a varias de ellas, como veremos enseguida, pero en todas falta, como era de esperar, el conformismo, o mejor aún, el colaboracionismo institucional que impregnaba y pervertía muchos de aquellos subgéneros epidícticos, del epitalamio a los himnos de varia índole, de los poemas/discursos de despedida y bienvenida en sus distintas variedades al discurso/poema imperial o incluso a las composiciones de motivo funerario.

La canción 18, por ejemplo, se sitúa en la ciudad de Sevilla, en una veraniega tarde de domingo. En esta precisión temporal, por cierto, aparentemente neutra y para muchos apacible, debe no obstante el lector advertir ya la inminencia de elementos negativos, pues para García Calvo (cf. p.ej. 105, pp. 206-208) este momento tiene connotaciones parecidas a las descritas por J.P. Sartre en *La náusea*. Del mismo modo, los versos 3-4: «las nubes de color de rosa, / de plomo el río» contienen una apreciación que sólo en el cierre del poema («tus nubarrones sonrosados, / tu muerto río») se demuestra claramente despreciativa. Pues bien, el poema consta de nueve estrofas¹⁹, de las que cuatro se dedican a plantearnos esa situación espacial y temporal, progresivamente más negativa, reservando el poeta la última de estas para presentarnos al «gigante niño», e.e. al niño Amor (cf. 16, p. 34),

¹⁹ Sus versos impares, por cierto, recuerdan muy de cerca el ritmo del eneasílabo alcaico, muy utilizado por nuestro poeta.

alzando su mano y su voz contra las puertas de la ciudad: las restantes cinco estrofas son eso, la alocución de Amor a la ciudad de Sevilla, alocución que no consiste sino en una maldición, en una formulación de malos deseos para la ciudad, para sus elementos más definitorios y famosos, como son el urbanismo («patios»), la música («quejidos / de tus guitarras»), el fervor religioso («campanas», «incienso», «altares», «candilillos») o el gusto por el disfrute de la vida («de obreros y de obreras hierva / tu oscuro²⁰ nido»). La razón de tal rencor no llega hasta la penúltima estrofa. Dice así el poema (pp. 38-39):

Sevilla de la blanca torre
de la tarde del Domingo,
las nubes de color de rosa,
de plomo el río.

Por la avenida, por las casas
de los tres o cuatro pisos
yacía el alma polvorienta
del viejo estío.

Del cielo las palmeras quietas
esperaban el castigo;
iba a cerrar su verja el parque
de los hastíos,
cuando su mano sudorosa
levantó el gigante niño
contra las puertas de Sevilla,
y así le dijo:

«Oh madre infiel, maldita seas
por los siglos de los siglos!
Púdrase el agua de tus patios,
y los quejidos

de tus guitarras y campanas
suenen a sapos y grillos!
Se haga el incienso en tus altares
azufre impío,

²⁰ ¿Mero epíteto o prolepsis (a la manera clásica) alusiva a la luminosidad de la ciudad?

y que tus hombres y mujeres
apaguen sus candilillos!:
de obreros y de obreras hierva
tu oscuro nido!

Pues el amor que de la sombra
de tus calles fue nacido
se lo has vendido a los tratantes
de ojos de vidrio.

Por tanto tú maldita seas,
¡oh Sevilla, y yo maldito!
tus nubarrones sonrosados,
tu muerto río».

Si se observa, esta composición responde en buena medida al patrón formal de las antiguas *ἀπαί* o «maldiciones»²¹ lanzadas contra alguien. En este caso, es cierto, se trata de una ciudad, pero está claramente personificada («Oh madre infiel...», «...se lo has vendido...»). Como en aquellas composiciones (y esto era más frecuente en la variante romana del género: la *flagitatio*), la maldición tenía su causa en que el destinatario había sustraído algo al poeta (recuérdese, por ejemplo, el pañuelo robado por Asinio Marrucino a Catulo y la respuesta y amenazas de este en su poema XII). En el caso que ahora nos ocupa el poeta no reclama explícitamente la devolución de nada (el amor no admite tal cosa), pero sí queda claro que las maldiciones están provocadas porque la ciudad de Sevilla le ha privado de sus amores, porque los ha «vendido a los tratantes / de ojos de vidrio».

La siguiente composición genérica la encontramos en la canción 54. Este poema de casi trescientos versos lleva, como 16, 68, LXIX y 80, un título particular, en este caso el de «ODA TRIUNFAL EN EL PRIMER ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE MARILYN MONROE». Este título nos lleva en principio al antiguo género del epinicio. Se trata, en efecto, del canto del triunfo de Marilyn Monroe, si bien algunos elementos de la oda la convierten de hecho en un himno: aunque se abre con la mención de la muerte de la protagonista y de sus responsables («Por el verano alto segó la hoz / del Rey del Oro un tallo carnal de amor / que llamó Marilín el comercio»), sigue acto seguido la tradicional invocación al destinatario, en este caso como símbolo

²¹ Vid. F. Cairns, *Generic Composition...*, pp. 93-95.

del amor, mencionando, como también era norma, algunos de sus atributos o virtudes («oh de todos / amada de los pobres / de alma. Que nadie fue / tan sabia como tú...»); de ahí pasa, como en el epinicio, a dar detalles sobre su linaje, con la particularidad de que, en el caso de Marilyn, se trata del antilnaje, de su orfandad y dura infancia («Porque ni tiene padre ni tuvo dos / pezones suyos cárdenos de sorber...»); el punto siguiente está constituido por una denuncia de aquella realidad político-social-comercial (el «Rey del Oro») que convirtió a Marilyn Monroe en símbolo²²; en las pp. 106-109 se nos describe el combate, con ricos pormenores de los preparativos y pertrechos de ambos contendientes (el enemigo es un monstruo identificable con los autores de esa realidad antes mencionada), así como de la lucha —física— propiamente dicha. Contra lo esperable en composiciones de este tipo, al final de la lucha el poeta exclama (p. 109): «luchaste bien, y derrotada / fuiste, como es natural, y muerta». No es, sin embargo, todo derrota en Marilyn Monroe —y aquí nuestra oda se vuelve sobre el antiguo modelo genérico— sino que esta ha vencido —sigue diciendo el poeta— sobre las demás mujeres. Veamos el pasaje (p. 110):

y ésa fue tu gloria:
porque a las otras hembras
del hombre, del dulce hogar
cautivas o bieneducadas
hijas que van a cazar por bailes,

por oficinas, bares y cines, un
futuro que les dé la felicidad,
ésas todas el nombre de puta

las amancilla, las anonada: tú
hiciste rebotar la palabra: tú
la tornaste en insulto del mundo,

y del nombre hiciste
de puta tu corona,
tu nimbo de santidad.

²² Pasaje que incluye, como detalle seguramente sin mayor trascendencia, una invocación a las Musas (p. 102).

En la parte final del poema —y esto lo acerca una vez más al himno antiguo a la divinidad o a su variante cristiana— el poeta se presenta, junto con sus congéneres, como suplicante y solicita la ayuda de la difunta, que ya ha realizado su apoteosis, petición que entraña algunos ecos de la propia liturgia cristiana, concretamente de la *Salve*, combinándolos, tal vez, con la petición de Lucrecio (I 28-43) a Venus para que utilice su seducción sobre Marte («Vence, enamora tú / al viejo Dios contable»). Si se observa bien, son muchos los detalles que vinculan también esta oda triunfal al género cristiano del himno a los mártires, tal como se encuentra, por ejemplo, en la obra de Prudencio: el héroe es vencedor espiritual, aunque perdedor físico; su torturador o tirano es el poder establecido; su victoria moral le hace ganar la apoteosis («Riente ya desde las nubes» y *cf.* «tu nimbo de santidad») y ello permite que sus fieles puedan implorar su gracia. Del antiguo himno clético procede, asimismo, la solicitud de la presencia de la divinidad, de su *παρουσία*, con la variación cristiana de la solicitud de volver la mirada vivificante hacia los fieles²³. Por supuesto, y de acuerdo con el planteamiento poético de García Calvo que ya conocemos, todo ello queda a su vez imbricado en postulados absolutamente nuevos. Veamos el cierre de la oda (pp. 110-111):

Riente ya desde las nubes,
oh Marilín, a mi rezo torna

la tierna oreja: escucha, señora, a nos
los desterrados hijos de madre, a nos
condenados al miedo y el tiempo.

A ti nosotros hijos de muerte, a ti
llorando, a tus rodillas de blanca luz
elevamos las manos mendigas:

danos tú la gracia
de no saber, la gracia
de echar a volar la ley
como en un soplo de vilanos;
danos poder de la tierra un día

²³ *Vid.* a este respecto L. Rivero, *La poesía de Prudencio*, p. 48 y véase otro ejemplo más, dentro de la obra de Prudencio, en *Peristephanon* XIV 124-127.

mamar la leche. Vence, enamora tú
al viejo Dios contable, que sin error
va anotando perdones y culpas.

Perdón, para Él! A ti te rezamos: tú,
María del Olvido, concédenos
el milagro de no haber pecado.

Vuelve a nos tus ojos
perdidos! Esos ojos
abájalos, niña! No
nos los escondas! De sus párpados
vuelo de tórtolas se levanta.

Todo eso respecto de su letra y género. Pero es que el metro viene a ratificar los aires clásicos del poema, a colaborar con el esquema retórico antiguo: la oda está compuesta —cómo no— en una variación de la estrofa alcaica. En realidad, se trata de una amplificación muy libre de dicho esquema: en primer lugar encontramos los esperables endecasílabos alcaicos, pero a estos sigue un paremiaco y esta estrofa trística se repite. A continuación hallamos, en otra estrofa de versos crecientes, una tripodia trocaica o itifálica, un cuaternario yámbico cataléctico, un verso no antiguo, heptasílabo, que no es sino la parte final del endecasílabo alcaico²⁴, y finalmente la esperada secuencia de eneasílabo y decasílabo alcaico.

La siguiente composición que vamos a ver también lleva título propio. Me refiero al soliloquio **LXIX**: «ORACIÓN AL SALIR DE UN PELIGRO DE MUERTE». En realidad se trata de un peligro mental, el de haberse olvidado demasiado de los dioses («¿Cómo he podido yo desolvidarme / tan tanto de vosotros, laudos amigos, dioses?»), pero, en cualquier caso, el poema²⁵ se con-

²⁴ O, 'si se prefiere, un gliconio desprovisto de su primera sílaba.

²⁵ Se trata, por cierto, del primer poema de García Calvo que encontramos escrito en lengua ficticia: esto es, un idioma básicamente castellano (contemporáneo o no: «aquesos vuestos ojos» [p. 135]; de registro elevado o no: «y allá a lo jondo jondo» [p. 135]), con influencias de otras lenguas europeas (y entre ellas el propio latín: [p. 137] «ítaque, ígitur, ergo»; [138] «plúrimos y singulos al mesmísimo tiempo»), pero ante todo deformado a golpe de pura evocación sonora (p. 135): «Furon años de ñugras mieses: borbitaba el corazón del mar, / se tundotrambalaban en balumba los días». El objetivo -vano, cómo no- del poeta con esta invención es alcanzar una lengua más universal, salirse lo más posible de sí mismo. Otro ejemplo —más logrado— puede verse en el «DEPORQUEBATE» que lleva el n.º CXCI de *Más canciones y soliloquios*, donde el poeta deja entrever sus intenciones con esta lengua (p. 98): «pos estó tentando de callarme / yo, como tú, pero a mi manera, / a saber, faziendo estrepitestallar / cuasi que globos los vocablitos».

forma con el antiguo género de la σωτηρία²⁶, de ahí que no extrañe la aparición raramente abundante de detalles o alusiones a elementos o personajes de la antigüedad clásica (y sobre todo griega): (p. 136) «*por el monte Helicón*», «*la fontana de Hipocrene*», «*Simónides de Ceos*»; (p. 137) «*María blanca del amor, Afró*», «*Mavorte*», «*Titán, Titán, Lucífero*» (e.e. Prometeo); (p. 138) «*tiranno nubipastoreante*» (e.e. Zeus homérico), «*Zeus*»; (p. 139) «*Pandora*»; (p. 140) «*Íride, Iris*»; y de ahí, asimismo, que el soliloquio acabe (p. 141) con la formulación de un voto: el poeta promete al río Duero volver y levantar en sus orillas una capilla de piedra para los dioses. Veamos parte de este voto:

... *Non te me olvides, Duero*
duriodouro, maestro bueno, y espérame a que retorne
mismotro y otrimesmo, que entodavía compliré el voto
de levar a tu orilla, de piedra cárdena y grisélida piedra,
una capilla: allí podréis vosotros todos, dioses
divitilaudos, o posarvos o revolear, según vos plega;...

Veamos otro himno: la canción 93 es de hecho un himno a Afrodita, a la que se invoca en una especie de estribillo con los múltiples nombres (a la manera de la plegaria antigua²⁷) de «Afró, Tambú, / Zadüíngara, Júmbara, Semelé». Respecto de su estructura y organización, comienza con la mencionada invocación a la que sigue la aretalogía o enumeración de sus atributos y superiores cualidades (p. 182):

señora de las rosas y del amor,
 del carro de palomas, del vientre azul,
 ungida de sudor de mirra,
 diosa del mar de risueño llanto,

 Afró, Tambú,
 Zadüíngara, Júmbara, Semelé,

 que de tus pechos asnos en celo van
 paciando, tú, que abrevas del corazón
 de tu granada desgajada
 larga la sed de los paraísos,

 Afró...

²⁶ Vid. Cairns, *Generic Composition*.... pp. 73-74.

²⁷ Cf. p.ej. Catull. XXXIV y véase R.M. Ogilvie, *Los romanos y sus dioses*, pp. 37-40.

Enseguida el poeta pasa a la solicitud de ayuda de esta diosa del amor: concretamente solicita su colaboración para que torne a él su amada (p. 182):

escúchame, señora: a mi rezo tú
la blanca oreja torna: que vuelva: haz
que vuelva a casa y a mis brazos
Maraliló la de mansos ojos.

Siguen algunas estrofas —y es en ellas donde García Calvo se aparta más del posible modelo que vamos a proponer— en las que el poeta se cuestiona ciertos comportamientos propios hacia su amada así como algunos razonamientos en torno al amor, y en estas consideraciones se van intercalando nuevos ruegos a la diosa para que traiga de vuelta a la amada. Así termina (pp. 184-185):

Pero tú, diosa, hazla que venga a mí
por esa calle, a este rincón. ¿No ves
cómo me muero? En este banco
donde la tuve a mi par sentada,
Afró, Tambú,
Zadüíngara, Júmbara, Semelé,
besando de sus nalgas la huella voy,
y husmeo como un perro por el vial
su rastro, y ya la luna hace
sombra de mí, y me muero de ella.

La sonoridad clásica viene dada de entrada por la propia estrofa alcaica, flanqueada, como se ve, por el estribillo, que también consta en definitiva de una dipodia yámbica y un dímetro anapéstico (o cuaternario yámbico, según se mire). Pero, además, creo que García Calvo está en el fondo realizando una adaptación —muy libre, de acuerdo con los rasgos habituales de su poética— del llamado *Himno a Afrodita* de su querida Safó (1 D), que aquí doy en el texto original y en la propia versión rítmica de nuestro poeta (*Poesía antigua*, p. 77)²⁸, y en el que llamo la atención del lector sobre la alusión al carro de

²⁸ No deja de chocar que la misma persona que no rehúye la traducción en estrofas sáficas tienda a evitar este esquema en sus creaciones propias, sobre todo cuando otras circunstancias literarias inviten, como en esta canción 93, a su uso. Nótese, de otra parte, que nos hallamos ante la única composición de todas las vistas hasta ahora que podría aunar los tres rasgos -evocación literaria y aprovechamiento retórico y métrico- que aquí analizamos.

Afrodita, tirado por avecillas (gorriones en Safó y palomas, por asociación tópica, en la variación de García Calvo), sobre la propia estructura ritual del himno y finalmente sobre la identidad de situaciones (abandono de la amada y ruego de asistencia divina para lograr su retorno):

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θυμόν,

- 5 ἀλλὰ τοῖδ' ἔλθ', αἷ ποτα κάτέρωτα
τᾶς ἔμας αὖδας αἰοῖσα πῆλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρῦσιον ἤλθες

- 10 ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ᾧκεες στρουθοῖ περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δύνεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωϊθε-
ρος διὰ μέσσω,

- 15 αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ᾧ μάκαιρα,
μειδιαιῖσαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ
ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι
δηῦτε κάλημι,

- 20 κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλα θυμῷ· τίνα δηῦτε πείθω
ἄψ σ' ἄγην ἐς Ἰάν φιλότατα; τίς σ', ᾧ
Ψάπφ', ἀδικήει;

καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει·
αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει·
αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὺκ ἐθέλοισα.

- 25 ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λύσον
ἐκ μερίμναν, ὅσα δέ μοι τέλεσαι
θυμός ἰμέρρει, τέλεσον· σὺ δ' αὐτὰ
σύμμαχος ἔσσο.

Y en la mencionada versión castellana:

Afrodita, tú, galipinta siempre-
viva, enredadora celeste, atiende:
ya no más de ansia y pesar, señora, a-
flijas mi alma,

no, mas ven aquí, si mi queja lejos
otra vez oíste, y me la escuchabas,
y dejando al Padre en su gran morada
de oro viniste,

tras uncir tu carro: y tiraban lindos
gorriones presto a la negra tierra,
vivo aleteando en el alto aire
desde los cielos.

Pronto así llegaron; y tú, bendita,
de tu faz divina me sonreías
preguntando a ver qué tenía, a ver a
qué te llamaba,

qué es lo que más quiero en mi alma, loca,
que me pase: «¿A quién quieres tú que traiga
dios Encanto a tus amoríos? ¿Quién, Sa-
fó, te da penas?

Que, si huyó de ti, seguirá bien pronto;
si los rechazó, te dará regalos;
y si no te amó, te amará bien pronto, aun-
que ella no quiera».

Ven también ahora, y de amargas cuitas
librame, y todo eso que ansía el alma
ver cumplido, cúplemelo, y tú misma
sé mi aliada.

Un nuevo tipo de composición genérica hallamos en la canción 135: un poema con ocasión de la despedida de dos amigos. Para ello el autor recurre a algunos de los motivos del antiguo προπεμπτικόν, como el consejo que quien habla se permite dar al viajero cuando ambos son amigos o personas de la misma categoría social (p. 262): «¡A vencerla, muchachos! /

¡Marcelo, a ganarla!»²⁹. Otros elementos tradicionales que aquí encontramos son la mención del destino de los viajeros (p. 262): «Allá, bajo la jungla / del Amazonas, / Rö, la millonaria, / la millarosa, / con la mano os llama»; el lamento por la partida de esos seres queridos (p. 262): «Si os supiera cantar, / lo que os cantara. / Pero no puedo: / gruesa sangre se anuda / a la garganta, / y en los ojos, amigos, / os nubláis de lágrimas»; la formulación de buenos deseos, y en especial para el viaje (p. 262): «No lloro de tristeza: / ¿por qué, si es calma / la mar para los bravos / y el hambre mansa?»; y, naturalmente, la expresión de afecto, que en el caso de nuestra canción aparece por doquier. Como variante, y al margen de otros elementos tópicos que aquí no aparecen (fundamentalmente los de sustento de las instituciones), nuestra canción, de tono simposiaco, deriva hacia la idea, recurrente en la obra de García Calvo, de que «todos somos uno mismo». Esta es su parte final (pp. 263-264):

A la mar de la vida
nos embarcaron,
y no sabemos
ni cuándo arribaremos
ni el viento que llevamos:
sólo, que somos
hermanitos de leche,
que respiramos
de un tiempo mismo.
(...)

Mira a los pobres hijos
de la vida abrazados:
olvidan el dinero
y el miedo y el trabajo
y el timón y los remos
y el ancla; y sólo
queda cantar,

²⁹ Para la estructura y los componentes de la charla de despedida, véase por ejemplo la preceptiva de Menandro el Rétor (II 395-399) y, para la antigua tradición poética de la despedida, véase la nota 140 (p. 188) de la traducción de M. García García y J. Gutiérrez Calderón. Respecto del consejo, obsérvese que en nuestro caso podría tal vez mejor interpretarse como simple formulación de buenos deseos.

acordando las voces,
 una de tantos.
 Y si preguntas «Eh,
 ¿por qué es el canto?»,
 te dirán «Porque juntos
 aquí zarpamos
 sin saber de dónde
 ni adónde vamos,
 sino que vamos
 al mismo tiempo,
 y por eso cantamos».

Un último detalle que tal vez podríamos incluir entre las deudas de García Calvo hacia la antigua retórica es la disposición de sus poemas: canciones y soliloquios, poemas tristes y alegres, ritmos antiguos y nuevos, pesados y ligeros, se van alternando en función del antiguo criterio de la variedad o *ποικιλία*. Pero además el poeta reserva composiciones especiales para la apertura y cierre de una colección que en su momento se presentaba como acabada³⁰. En efecto, no creo que sea casual que tanto la primera composición como la última aborden el infrecuente tema de la labor poética³¹, convirtiéndose de hecho en el poema programático y la *σφραγίς* recurrentes en las colecciones antiguas. La hermosa canción que abre la obra resume en sus versos iniciales y finales la concepción poética de Agustín García Calvo (pp. 9-10):

Sólo de lo negado canta el hombre,
 sólo de lo perdido,
 sólo de la añoranza,
 siempre de lo mismo.
 (...)

³⁰ Esto es, que seguramente no contemplaba la continuación de 1988 o que en todo caso aspiraba a aparecer como autónoma.

³¹ Algo puede encontrarse además en 134, donde el canto del poeta pretende hacer perdurar a otra persona. También se aborda el tema, con algo más de detenimiento (y referencia, entre otros, a Horacio), en *Bebela* 16, pp. 53-54, y en algunos momentos del *Relato de amor*. El poema CXLIX de *Más canciones y soliloquios* alude también a su misión como cantor de la muerte. El soliloquio CCXII, en fin, si vuelve a tener muchos de los rasgos de una *σφραγίς*, pero, aunque se trata del último soliloquio de esta colección, no es él quien la cierra sino que lo hace una canción (213) en la que esta función metapoética no resulta evidente.

siempre de la añoranza, de lo negado,
de lo perdido;
siempre de lo de otro,
nunca de lo mío.

Por su parte, la canción de cierre (138, p. 267) se nos presenta sorprendentemente como una solicitud de inspiración, algo que habría sido más propio de una composición programática y que en cualquier caso nos deja el buen presentimiento de una continuación para la obra. Esta función de programa poético queda aún más de manifiesto por el propio discurrir del poema, que presenta las palabras como tijeras que pueden cortar los obstáculos que privan al hombre de su libertad (3.^a estrofa), como el instrumento de denuncia de aquello que se nos vende como Realidad (2.^a estrofa) y como medio de librarse del propio yo, de la creencia en el individuo (4.^a estrofa). Es, sin embargo, la rareza misma del tema, lo metapoético, aquello que da al poema su función editorial. Este es el texto:

Venidme del aire,
palabras,
tijeritas de plata.

Rasgad el velo de luto
de las ideas malas
que nublan pueblos y valles
de los hombres. Ea,
venidme del aire.

Cortad las mallas
de la red que apresa
los atunes del mar
de plata, palabras.

Quebrad el hilo
de la medula blanca
del espinazo de mi alma,
tijeritas baratas.

Del aire,
del aire venid
de plata, tijeras,
palabritas, palabras.

Llegamos así al tercero de los aspectos clásicos que pretendíamos analizar en las *Canciones y soliloquios*: la métrica. En efecto, una de las huellas más visibles (y vistosas) de la poesía griega y latina sobre los poemas de Agustín García Calvo consiste en su variada adaptación de versos, ritmos y estrofas clásicas a nuestra lengua³². La métrica clásica cobra nuevo vigor y da una sonoridad particular a nuestros poemas, convirtiéndose en toda una reivindicación de la necesidad del ritmo vivo para la poesía, tan abandonado en algunas tendencias poéticas de nuestro siglo. Ya hemos visto algunos ejemplos de estas adaptaciones; demos ahora un rápido repaso (sin pretensiones de exhaustividad) por el panorama métrico-rítmico de nuestros poemas y comencemos por los versos sueltos, aquellos de sonoridad antigua que aparecen aquí y allá en medio de versos de otro origen. En este grupo vamos a encontrar esquemas propiamente clásicos junto a otros que reproducen ritmos o pies clásicos pero que no se corresponden con un determinado verso antiguo. Huelga recordar, en fin, que por adaptación de los ritmos antiguos entendemos la sustitución de los conceptos de «tiempo marcado» y «tiempo no marcado» por «sílabas tónicas (entiéndase, con acento rítmico³³)» y «sílabas átonas» respectivamente, admitiendo los esquemas resultantes el juego de cesuras que eventualmente pudieran tener sus modelos.

De los antiguos ritmos yambo-trocaicos encontramos por ejemplo la dipodia trocaica (111): p. ej. «ÍmportÁnte»; la tripodia trocaica o itifálico (54; 94): p.ej. «VUÉlve a nÓs tus Ójos»; el cuaternario trocaico cataléctico (16; XIX): p.ej. «DÚlce, dÚlce, dÚlce amÓr»; la dipodia yámbica (93; 109): p.ej. «No sÉ. SonÓ»; la tripodia yámbica cataléctica³⁴ (65): p.ej. «hermÁno

³² De la competencia de García Calvo en cuestiones de métrica y ritmos responden sus trabajos como filólogo, entre los que yo destacaría -al margen de su propia tesis doctoral (Madrid 1950) dedicada a la «prosodia y métrica antiguas»- su magistral ensayo *Del ritmo del lenguaje* (1975), reeditado en *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje* (1989), pp. 303-386. Para que el lector pueda, además, hacerse una idea de la atención y acribia con que el autor trata estos aspectos en sus propias creaciones, puede leer algunas consideraciones suyas en *Sermón de ser y no ser*, p. 10 y, con mayor detalle, en los «Prolegómenos» a su traducción de la *Iliada*, caps. 7 (pp. 18-21) y, sobre todo, 21 y 22 (pp. 50-54).

³³ Aunque cabría distinguir a su vez acentos principales y secundarios (p.ej. «ÍmportÁnte»), prescindiré aquí de tal subdivisión, limitándome a señalar con mayúscula acentuada estas sílabas portadoras de marca rítmica.

³⁴ No se trata propiamente de un verso antiguo.

mío»; el cuaternario yámbico cataléctico (54; LX³⁵; 109; 111): p.ej. «*abrÁzos. NÓ me fÁltes*»³⁶; o el trimetro/senario yámbico (XCI): p.ej. «*¿Por quE háBremÓs tomÁdo este ÁUtobÚs azÚl?*»³⁷.

Entre los versos de la métrica eolia hallamos, fuera de su uso en la estrofa alcaica, el enesílabo alcaico (18; 36; 65; 94; 111; 120): p.ej. «*el Água víve; y sIn embÁrgo*»; y el decasílabo alcaico (XIX³⁸; 36): p.ej. «*bÁrbaro azÚl de la nUÉva orÍlla*». También hallamos muestras del gliconio³⁹ (111; 134; 137): p.ej. «*miÉntras hÁbla con Ún cliÉnte*»⁴⁰; y asimismo encontramos algún eco del aristofanio, casi siempre acompañado de otros ritmos antiguos (17; 36; 117): p.ej. «*TÉngo en las vÉnas sÁngre*». El endecasílabo sáfico lo encuentro al menos en dos composiciones (27; 38⁴¹): p.ej. «*sÓl endÓmingÁdo por lÁs acÉras*».

Los ritmos anapésticos no son infrecuentes entre nuestros poemas. En algunos casos se confunden, como hemos visto, con esquemas yámbicos (así el dimetro en 93); en otros casos nos hallamos ante esquemas anapésticos desconocidos para los antiguos, como la dipodia hipercataléctica (16; 27; 36;

³⁵ Aquí, como ya dijimos, lo encontramos formando (y cerrando) dístico con un verso propiamente desconocido por los antiguos: un dimetro anapéstico hipercataléctico (algo así como un paremiaco aumentado en un pie): p.ej. «*a la sÓmbra del cUÁrto en la sÓmbra tardÍa*».

³⁶ Del cuaternario yámbico en su versión propia o no cataléctica veíamos una muestra en 93, si bien allí era preferible interpretarlo como dimetro anapéstico. Volvemos a encontrarlo en 109, pero en él, en realidad, los dos primeros pies son sistemáticamente anapestos y los dos últimos yambos: p.ej. «*hubo un tÍEmpo que yÓ solía huÍr*».

³⁷ Se trata, en realidad, de una adaptación con numerosas licencias, como la abundante resolución de yambos en anapestos (algo normal en época antigua) y el final casi sistemático en cláusula llana: este senario «aumentado en medio pie», de hecho, es el verso elegido para el *Sermón de ser y no ser*. Un esquema más fiel del senario yámbico puede verse en la obra dramática de García Calvo: p.ej. (de *Dos amores. Farsa trágica* [1980]) «*¡ilÚstre mío! ¡CuÁnto tÍEmpo! DÉjamÉ*».

³⁸ Aquí encontramos estrofas de tres cuaternarios trocaicos catalécticos seguidos del decasílabo. Por otra parte, en el poema 8 del *Libro de conjuros* y concretamente en el segundo verso de cada estrofa encontramos este decasílabo «aumentado» con una sílaba inicial (átona): p.ej. «*[de un] sÉllo en rellÍve en el lÁcre frío*».

³⁹ Recuérdese un verso parecido en 54, concretamente el noveno y antepenúltimo de aquella agrupación estrófica.

⁴⁰ Se trata, en realidad, de una nueva adaptación, pues consiste en un gliconio al que se añade una sílaba buscando un final llano.

⁴¹ Aquí, por cierto, el primero de ellos tiene, no sé si por descuido del autor, doce sílabas: «*dE Ésta pÉna [tan] grÁnde de habÉR nacido*».

50; 111): p.ej. «de mantÉca y resÍna», o el dímetro también hipercataléctico (LX; 65): p.ej. «porque tE hÁs levantÁdo de bUÉna mañÁna»⁴². Si eran conocidas para los antiguos la dipodia/monómetro (65): p.ej. «Y te dígo ¿Por qué?»⁴³; la tripodia anapéstica (68⁴⁴): p.ej. «La señÓra que vÁ de bazÁr». Entre los versos de base anapéstica habría que incluir también el paremiaco, del que encontramos abundante presencia en estos poemas (14 [con alguna adaptación]; 16; 27; 50; 54; 83 [= *Valorio* 42 veces XXXIV]; 111): p.ej. «y el amÓr se dispÁre a la sÓmbra»⁴⁵.

Pasando a los ritmos dactílicos —y al margen del modesto adonio (36): p.ej. «DÍa de Óro»—, no hallamos rastro del pentámetro, que tan mal se ajusta a nuestra lengua, rica en polisílabos llanos. Las dificultades de García Calvo con este verso quedan de manifiesto en sus traducciones del pentámetro latino, mucho menos fluidas que las del hexámetro⁴⁶. Asunto diferente es, en efecto, el hexámetro. García Calvo es experto en la elaboración de hexámetros en castellano y a ello ha dedicado buena parte de su tiempo: como traductor lo emplea, con un discurrir aún no del todo suelto, para la obra de Virgilio y algunas muestras más quedan recogidas en los pasajes correspondientes de *Poesía antigua*. Por otro lado, demuestra absoluta maestría en sus excelentes versiones de la *Iliada* (1995) y de la obra de Lucrecio (1997), en las que a la fluidez rítmica y el dominio en el juego de cesuras añade el artificio de la rima para una misma unidad argumental, resultando de todo ello un efecto cautivador para el moderno lector castellano y un acercamiento de aquellos textos no siempre fáciles. Esta misma técnica, por lo demás, es perceptible en su largo poema titulado *Relato de*

⁴² Seguramente se trata, como en el caso del senario yámbico, de un intento del poeta por rehuir los complicados finales agudos en nuestra lengua y buscar los más abundantes llanos.

⁴³ En esta composición este verso va seguido de una dipodia espondeico-anapéstica: p.ej. «¿Por qué?: nada mÁs».

⁴⁴ Esta «BALADA ESTIVAL DE LAS CÁRCELES MADRILEÑAS» encierra algún que otro ritmo de resonancias clásicas, por más que la canción en sí carezca de ese tono.

⁴⁵ García Calvo mantiene de forma casi sistemática este comienzo anapéstico (esto es, con dos átonas iniciales en lugar de una: «y el amÓr») en lugar del espondeico (o yámbico), también conocido en la Antigüedad y que también encontramos en 16: «jamÓr para tÓdos el mismo!» y en 65: «el hÚmo del día y los niños». Téngase en cuenta, en todo caso, que este paremiaco de arranque anapéstico coincide (y puede que a ello deba su amplia presencia) con el decasílabo castellano: cf. p.ej. «Fue valIÉnte, fue hermÓso, fue artÍsta» (M. Machado).

⁴⁶ Véase por ejemplo *Poesía antigua*, pp. 115, 135, 138-142.

amor. *Endecha* y en el soliloquio **CLXXXVI** de *Más canciones y soliloquios*⁴⁷.

En los poemas que ahora analizamos García Calvo recurre al uso del hexámetro en serie pero sin rima, con el rasgo común de que se trata siempre de soliloquios (y nunca de canciones) de contenido meditativo, filosófico, sobre la cuestión de ser y no ser, sobre Dios y la muerte, sobre el otro yo y la constitución del individuo, sobre el amor y la muerte.

Algunos de estos ensayos resultan aún un tanto atascados y ello podría tal vez ser indicio de una composición temprana: entre estos yo incluiría poemas como **XIII**⁴⁸ y **XXXI**. Mayor fluidez encuentro en **XLIV**, **LXXXIX**⁴⁹ y **CXII**: p.ej. «*NÁda te dÓY. No tÉngo de tí no mÁs que mi nÓmbre*».

Decíamos más arriba que en las *Canciones y soliloquios* encontramos combinaciones estróficas antiguas. En realidad estas se limitan a la estrofa alcaica, no utilizando el poeta otras estrofas clásicas que él mismo ejecuta como traductor⁵⁰. De la estrofa alcaica, con su combinación de dos endecasílabos alcaicos, un eneasílabo y un decasílabo, ya hemos visto un par de variaciones en **54** y **93**. La estrofa en su forma canónica la encontramos en **9** (con un juego de los monosílabos aún algo tosco en su busca de finales agudos para los endecasílabos) y de forma más lograda en **70**, en **CIV** y en **130**⁵¹. Valga el siguiente ejemplo de **70** (p. 142):

y sE hÁn callÁdo biÉN, y el amÓr estÁ
dormÍdo aquÍ Én su jÁUla, bendÍto amÓr,
y ÍOs tendÓnes dÉ los brÁzos
tiÉrnos y fÁciles tÓdavÍa;

⁴⁷ También utiliza el hexámetro, como vimos, en *Los versos hablados* (1948), aunque el propio autor, en comunicación personal, califica de «imperfectos» esos «primerizos tejemanejes con el hexámetro».

⁴⁸ Al margen de esa posible datación temprana, téngase en cuenta que se trata de un poema dialogado y el hexámetro no parece adaptarse muy bien a tal tipo de composición.

⁴⁹ Aquí, como en **CXXVIII**, se permite ya algunos ensayos con hexámetros espondáicos, algo más frecuente en sus composiciones posteriores: p.ej. «*dÉl sistÉma totÁl. De manÉ-ra que, yÁ serÉno*».

⁵⁰ Es el caso, comentado más arriba, de la estrofa sáfica, de la que sí encuentro uso en el poema **6** del *Libro de conjuros* y en los números **147** y **CCVI** de *Más canciones y soliloquios*.

⁵¹ Otro caso puede encontrarse en el *Libro de conjuros* **22**, con una técnica versificatoria bastante fluida.

Más frecuente es, por el contrario, que García Calvo elabore por su cuenta nuevas agrupaciones estróficas compuestas en su totalidad o en su mayor parte por versos de extracción clásica, siguiendo en ello procedimientos conocidos en la Antigüedad. Ya hemos visto el dístico empleado para el poema LX y acabamos de recordar las variaciones de la estrofa alcaica en 54 y 93. Veamos a continuación tres ejemplos de canciones en que la combinación de versos y ritmos antiguos produce una musicalidad realmente bien conseguida.

El primero de ellos es la canción 27, en cuya estrofa tan sólo el último verso es desconocido para la métrica clásica: los cinco versos que la componen son, por orden, el endecasílabo sáfico, un aristofanio, otro endecasílabo sáfico, un paremiaco y una dipodia anapéstica hipercataléctica. He aquí un ejemplo:

NÁda víve, nÓ, pero sIn embÁrgo
 tÓdo se llÁma vída:
 vÉd en Él abÉto la guÍnda rÓja
 y en el ÁIre humarÉda aromÓsa
 de mantÉca y resÍna;

Más compleja es la combinación estrófica de la canción 36, compuesta de ocho versos. En este caso nos hallamos con un adonio⁵², al que siguen un aristofanio, un paremiaco, un eneasílabo alcaico, otro paremiaco, un decasílabo alcaico y dos dipodias anapésticas hipercatalécticas como la que acabamos de ver en 27. He aquí un ejemplo:

DÍa de Óro.
 MÍra: a la pÁr del Água
 se nos hÚye la tÁrde, dejÁndo
 unÁs vedÍjas plÁteÁdas
 enredÁdas en nUÉstro cabÉllo,
 Y Él corazÓn tiritO Ún momÉnto
 con el grÍto callÁdo
 del lucÉro murIÉnte.

El último ejemplo de combinación estrófica inventada por García Calvo a partir de versos antiguos lo encontramos (siempre dentro de nuestra colección)

⁵² Este falta en la primera estrofa.

en la canción 65. En este caso se trata de nueve versos, entre los que abundan los ritmos anapésticos, a saber: dos paremiacos, una tripodia yámbica cataléctica (propriadmente, no es antiguo), otro paremiaco, una dipodia anapéstica (o monómetro), una dipodia espondaico-anapéstica (variante del anterior), un dímetro anapéstico hipercataléctico (tampoco propriadmente antiguo), un nuevo paremiaco (de base inicial espondaica) y, cerrando la estrofa, un eneasílabo alcaico. Veamos un ejemplo y con él cerramos nuestro trabajo, no sin invitar al lector una vez más a disfrutar de la vieja savia de estos cantos nuevos:

Te levÁntas de bUÉna mañÁna
y te frÓtas con Água de sIÉrra,
hermÁno mÍo,
y lo mÍsmo que un pÁjaro cÁntas.
Y te dígo «¿Por qué?»
¿Por qué?: nada mÁs
porque tE hÁs levantÁdo de bUÉna mañÁna
y el Água está frÍa y rebÚllen
los gÓrríÓnes Én las rÁmas.

Referencias bibliográficas

Obras poéticas citadas de A. García Calvo

- *Los versos hablados*, Salamanca, 1948.
- *Sermón de ser y no ser*, Madrid, Lucina, 1988⁶ (= Madrid, Visor, 1972).
- *Canciones y soliloquios*, Madrid, Lucina, 1982² (= Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976).
- *Libro de conjuros*, Madrid, Lucina 1981² (= 1979).
- *Relato de amor. Endecha*, con un prólogo de Joaquín García Gallego, Madrid, Lucina 1982² (= 1980, con correcciones).
- *Del tren (83 notas o canciones)*, Madrid, Lucina 1981.
- *Valorio 42 veces*, Madrid, Lucina 1986.
- *Más canciones y soliloquios*, Madrid, Lucina 1988.
- *Bebela*, Madrid, Lucina 1987.

Otros trabajos citados

- F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgo, Univ. Press, 1972.

- V. Cristóbal, *Virgilio. Bucólicas*, texto latino, intr., trad. rítm. y notas de..., Madrid, Cátedra (LU 235) 1996.
- J. de Echave-Sustaeta, V. Cristóbal, *Virgilio. Eneida*, Madrid, Gredos (BCG 166) 1992.
- M. Fernández-Galiano, V. Cristóbal, *Horacio. Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra (LU 140) 1990.
- A. García Calvo, *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia 1975 (= *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*, Madrid, Lucina 1989, pp. 303-386).
- ———, *Virgilio*, Madrid, Júcar (LP 16) 1976.
- ———, *Historia contra tradición. Tradición contra Historia*, Madrid, Lucina 1983.
- ———, *Poesía antigua (De Homero a Horacio)*, Madrid, Lucina 1987.
- ———, *Ramo de romances y baladas*, Zamora, Lucina 1991.
- ———, *Homero. Iliada*, versión rítmica de..., Zamora, Lucina 1995.
- ———, *Lucrecio. De rerum natura / De la Realidad*, edición crítica y versión rítmica de..., Zamora, Lucina 1997.
- M. García García, J. Gutiérrez Calderón, *Menandro el Rétor. Dos tratados de retórica epidíctica*, con introd. de F. Gascó, Madrid, Gredos (BCG 225) 1996.
- C. García Gual, *Antología de la Poesía Lírica Griega (siglos VII-IV a.C.)*, selección, prólogo y traducción de..., Madrid, Alianza (LB 782) 1983².
- R.M. Ogilvie, *Los romanos y sus dioses*, Madrid, Alianza (LB 1766) 1995 (= 1969).
- L. Rivero García, *La poesía de Prudencio*, Huelva-Cáceres, Univ. de Huelva-Univ. de Extremadura 1996.
- P. Venini, L. Canali, E. Romano, *Q. Orazio Flacco. Le opere. I, Le Odi, il Carme Secolare, gli Epodi*, tomo 1 (intr., texto y trad.), tomo 2 (coment.), Roma, Libreria dello Stato 1991.